Die XIV Stationen
des heiligen
Kreuzwegs

Eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Studie
Zugleich eine
Erklärung der Kreuzweg-Bilder
der Malerschule von Beuron

von
Dr. Paul Kepler,
Professor der Theologie, Vorstand des christlichen Kunstvereins der Diöcese Rottenburg.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit vier Abbildungen.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1892.
Zweigniederlassungen in *Strassburg, München und St. Louis, Mo.*
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Inhalt.

III. Die Stationenbilder der Beuroner Malerschule in der Marienkirche zu Stuttgart.

Fernab von den hohen Schulen und vom grossen Markt der modernen Kunst lässt seit stark zwei Decennien eine kleine Schaar von Mönchen in klösterlicher Stille und Verborgenheit sich die Pflege der christlichen Malerei angelegen sein. Nach Fiesole's grossem Vorbild streben auch sie dahin, Zeichnen und Betrachten, Malen und Beten immer mehr ineinander fliessen zu lassen, ihre Kunst möglichst mit dem Geist der Andacht und des Gebetes zu imprägniren, damit sie Andacht und Gebetsgeist auszuhauchen vermöge und so ihren religiösen Zweck erfülle. In unverdrossenem, stetigem Fortarbeiten haben sie bis jetzt eine stattliche Reihe von Werken vollendet und sich mit denselben in Deutschland, Oesterreich, Belgien und Italien bekannt gemacht. Die meisten Leser dieser Abhandlung haben wohl schon das eine oder andere ihrer Werke gesehen und haben damit eine Vorstellung gewonnen von der eigenen Art und dem Stil dieser Schule — der Beuroner Malerschule.

Die Gründer und Häupter dieser Schule sind folgende Männer:
P. Desiderius Lenz, geb. in Haigerloch in Hohenzollern 1832, künstlerisch ausgebildet auf der Akademie in München und in Meiningen (1850—1858), von 1858—1862 Professor an der Kunstschule in Nürnberg. Er begab sich 1862 nach Florenz und Rom und blieb in letzterer Stadt, von einem vorübergehenden Aufenthalt in Schlanders in Tirol abgesehen, bis 1868. In das Benediktinerkloster in Beuron in Hohenzollern trat er ein im Herbst 1872. Architektur und Sculptur waren die Hauptgebiete seines künstlerischen Schaffens.
P. Gabriel Wüger, geb. in Steckborn bei Konstanz 1829, wurde ursprünglich zum kaufmännischen Beruf bestimmt, erlernte in Zürich die Elemente des Zeichnens, kam 1847 an die Akademie in München und blieb hier fast zwölf Jahre, von welchen nur ein halbes Jahr auf einen Aufenthalt in Dresden entfiel. Schon seit 1850 mit dem erstgenannten Meister bekannt und verbunden, ging er 1859 nach Nürnberg, dann nach Rom. Hier convertirte er 1863 und beschränkte sich von da an auf die religiöse Malerei. Er blieb in Rom bis 1868 und trat 1870 in das obengenannte Kloster ein. Er starb am 31. Mai 1892 im Kloster Montecassino in Italien, wohin er sich mit mehreren Schülern begeben hatte, um des Klosters malerische Ausstattung zu vollenden. Seine Bedeutung für die Schule war eine grosse, sein Geist wird in ihr fortleben.
P. Lucas Steiner, geb. in Schwyz 1849, kam 1864 nach Rom und wurde ein Schüler der beiden Vorgenannten. In den Orden trat er 1872.
Eine höhere Fügung vereinigte diese drei Meister noch während sie in der Welt lebten zu einem gemeinsamen Werke. Die verwittwete Fürstin Katharina von Hohenzollern, die Stifterin des Klosters Beuron, gedachte 1868 im Donauthal, nahe beim Kloster Beuron, eine Kapelle bauen zu lassen; der «zufällig» anwesende Professor Lenz fertigte einen Plan, der den Beifall der Fürstin fand; 1869 wurde die St. Mauruskapelle gebaut und Gabriel Wüger mit Lucas Steiner zu deren Ausmalung berufen, sowie zur malerischen Ausstattung der Klosterkirche und einiger Klosterräume. So knüpften sich die Beziehungen dieser drei Männer zum Kloster Beuron, und nachdem sie nacheinander das Gewand des hl. Benedikt genommen, ging auch die Gründung der klösterlichen Kunstschule vor sich, ermöglicht und begünstigt durch das hohe Interesse, welches der geistig gross und vielseitig angelegte erste Abt Dr. Maurus Wolter an der Sache nahm, und durch die entgegenkommenden Sympathien der genannten edlen Fürstin. Den ersten Schritt über die Schwelle des Klosters hinaus, nachdem einmal Klarheit betreffs des Zieles und Sicherheit betreffs der Stilrichtung erreicht war, wagte die Malerschule mit den in den siebziger Jahren ausgeführten Frescomalereien der Konradikapelle im Münster zu Konstanz. Das erste grosse, monumentale Werk war die malerische Ausschmückung des Klosters Montecassino im Jubeljahr des Benediktinerordens 1880. Weitere ausgedehnte Arbeiten sind die Gemäldecyklen im Kloster Emaus in Prag und Maredsous in Belgien.
Unter der geistigen Oberleitung des verstorbenen Erzabtes war die Schule trotz der Ausweisung der Mönche aus Deutschland und ihres zwölfjährigen Exils innerlich erstarkt und zu grosser Leistungsfähigkeit gediehen. Den drei Meistern standen lernend und helfend kunstfähige Brüder zur Seite.
Die Bilder der Beuroner Malerschule berühren auf den ersten Blick wegen ihrer eigenthümlichen Stilart und Formgebung das Auge fremdartig; sie lassen sich weder in den gotischen, noch den romanischen, noch den Renaissancestil einordnen, noch einer bestimmten Malerschule der Vergangenheit nahe rücken. Daher auch die sehr verschiedenen und widersprechenden Beurtheilungen, welche sie erfuhren. Um ihnen mit Verständniss entgegenzukommen, wird vor

allem nöthig sein, Tendenz und Charakter dieser klösterlichen Malerschule fest ins Auge zu fassen.
Sie wollte und sollte eine Klosterschule im strengsten Sinn sein und bleiben. Wie nun das Ideal des Klosterlebens zwar in seinen Endpunkten, aber nicht auf allen Punkten sich deckt mit dem Ideal des christlichen Lebens in der Welt, so muss man es auch begreiflich finden, dass eine specifisch klösterliche religiöse Kunst etwas andere Art haben wird, als die religiöse Kunst, welche ausserhalb des Klosters gepflegt wird — nicht bezüglich der Hauptziele, der Objecte und Aufgaben, sondern bezüglich der Form und des Aeusseren. Es gibt erlaubte und mit dem Christenleben vereinbare Freuden, in deren Versagung aber eben die klösterliche Ascese besteht; so gibt es auch Reize der Kunst, welche die religiöse Kunst sich aneignen darf, auf welche aber der klösterlichen Kunst Verzicht zu üben sich ziemt. Dem Christen ist neben dem christlichen Gesetz und durch dasselbe ein freier Spielraum der Bewegung, des Thuns und Lassens garantirt, aber anders als für den Christen in der Welt umschreibt sich der Kreis dieser Freiheit für den Ordensmann; so gibt es auch für die religiöse Kunst eine Freiheit in Wahl der Formen und Mittel der Darstellung, deren Kreis für eine klösterliche Kunst sich enger zieht. Wenn an die religiöse Kunst zur Unterscheidung von der profanen unbedingt die Anforderung höheren Ernstes, grösserer Würde und Getragenheit, der Feierlichkeit und Majestät gestellt werden muss, so wird gewiss diese Forderung für eine klösterlich-religiöse Kunst als noch viel strenger bindend erklärt werden. Religiöser Kunst ist es an sich nicht zuwider, mitunter, namentlich in Werken für den Privatgebrauch, sich eines leichter geschürzten Stils zu bedienen, soweit nur Hoheit und Heiligkeit des Themas nicht beleidigt wird, ihre Aufgaben mitunter lyrisch durchzuführen, sich einem gewissen frommen Spiel der Phantasie zu ergeben, Nebenzüge einzuschalten, Beiwerk anzufügen, bloss um die Anmuth zu erhöhen, ein gewisses Mass von äusserem Prunk zu verwenden, sich behaglich der Lust am Schönen etwas zu überlassen, es auf das Zierliche und Liebliche abzusehen; von klösterlicher Kunst begreifen wir es, wenn sie in all dem fastet und wenn sie ihr volles Absehen richtet auf beugenden Ernst, auf Ruhe, auf Majestät, auf das Nothwendige, auf Wucht und Kraft, auf jene Schönheit, die im Wesen, nicht im Beiwerk liegt. Wenn jemand aus allen Kirchen jeden polyphonen Gesang und jede Instrumentalmusik ausschliessen wollte zu Gunsten der Alleinherrschaft des Chorals, so würden wir darin mit Recht unbefugten Rigorismus erkennen; wenn aber in einem Männerkloster bloss die strengste Form kirchlicher Musik gepflegt wird, so finden wir das ganz am Platze. Ebenso, meine ich, sollte man es begreifen, wenn eine klösterliche Malerei nicht nur alle profanen Themate ausschliesst, sondern auch aus der für religiöse Themate zur Verfügung stehenden Formenwelt nur das Geläutertste und Gemessenste auswählt.
Folgt nun aber hieraus nicht, dass eine solche monastische Kunst zwar von Mönchen und Religiösen geübt und geliebt und verstanden werden kann, dass sie aber anzuweisen wäre, strenge Clausur zu halten und die Schwelle der Klosterpforte nicht zu überschreiten? Wird sie nicht im gleichen Masse, in welchem sie monastischen Geist eingesogen hat, dem Volk, dem Laien unverständlich werden? So wenig, als das klösterliche Leben, als die evangelischen Räthe dem Volke unverständlich sind; so wenig, als das Volk der klösterlichen Liturgie oder dem klösterlichen Choralgesang fremd gegenübersteht. Eine trennende Scheidung zwischen Klosterleben und christlichem Leben in der Welt, zwischen dem Vollkommenheitsstreben des Ordensmannes und des Gläubigen in der Welt liegt nicht im Sinne der Kirche und der katholischen Moral. Die Strebungen, Uebungen, Pflichten, Tugenden beider haben einen starken Einigungspunkt: die Nachfolge Christi. Zum Ideal Christus führen beide Wege, nur dass der eine mehr ein ansteigender Thalweg, der andere ein Höhenweg ist; aber zwischen diesen beiden Wegen herrscht reger Verkehr; die unten Wandelnden schauen zu denen auf dem obern Weg empor, lassen sich von ihnen leiten und spornen, ahmen sie nach Kräften nach. So wird auch die auf dem Höhenweg wandelnde Kunst dem christlichen Volk nicht fremd sein; sie wird von ihm verstanden, geliebt, ehrfurchtsvoll betrachtet werden; der Geist, den sie ausathmet, wird offene Seelenporen, ihre Predigt offene Ohren finden.
Diese Erwägungen werden da keinem Verständniss begegnen, wo man von klösterlichem Geist und von religiöser Malerei sich keine Vorstellung machen kann; auf katholischer Seite sollten sie doch wohl verständlich sein. Es ist aber noch ein zweiter wichtiger Punkt ins Auge zu fassen. Da die Beuroner Malerschule sich vor allem die Aufgabe gesetzt hatte, der *Wandmalerei*, näherhin der Frescomalerei obzuliegen, so musste sie es auf einen *monumentalen Stil* absehen. Für den Kundigen bedarf es nicht erst eines umständlichen Nachweises, dass die monumentale Malerei nach anderen Gesetzen zu leben hat als die Tafelmalerei. Wegen ihrer engen, schwesterlichen Verbindung mit der Architektur und weil sie mit derselben sozusagen auf einem Grund und Boden

zusammenzuleben hat, ziemt ihr auch eine gewisse architektonische Haltung. Sie ist nothwendig Flachmalerei, denn sie würde die Architektur schädigen, wollte sie die Flächen derselben (ideell) durchlöchern, negiren, gleichsam ab- und durchbrechen durch eine Perspective mit starken Vertiefungen, mit landschaftlichen Hintergründen, mit umständlicher architektonischer Staffage. Darum bleibt es ein unumstösslicher Canon für die Wandmalerei, dass sie von Linien- und Luftperspective den sparsamsten Gebrauch zu machen habe, dass sie es auf Schattiren, Modelliren, Rundmalen gerade nur so weit absehen dürfe, als für Klarheit und Richtigkeit der Darstellung unumgänglich nothwendig ist, als unentbehrlich ist, um die Körperwelt malerisch-plastisch zu gestalten, nicht um sie mit der Plastik der Sculptur hervortreten zu lassen.
Man behalte diese beiden Gesichtspunkte im Auge, und das letztere wird schon viel besser disponirt sein, die Werke der Beuroner Maler richtig anzuschauen. Mag das Auge zunächst, etwas verwöhnt namentlich durch die moderne Kunst, sich fremd und hart berührt fühlen durch den hier ihm entgegentretenden strengen Ernst, durch den Verzicht auf alles ornamentale Beiwerk, durch den Mangel an Körperlichkeit und an Staffage, durch den Geist der Sparsamkeit und der Ascese, durch die manchmal fast herbe Strenge der Construction und Composition, — es wird allmählich damit ausgesöhnt werden und das eine unumwunden anerkennen, dass die Kunst einen wahrhaft klösterlichen und einen wahrhaft monumentalen Charakter habe. Mit diesem Lob ist sie zunächst zufrieden: es ist ein Beweis, dass sie ihren obersten Zweck erreicht hat.
Doch wir müssen noch tiefer in ihre Geheimnisse einzudringen suchen. *Wie kommen die Beuroner Künstler in dem genannten Bestreben gerade zu dieser Formenwelt und Kunstsprache?* Welchen Namen soll man ihrem Stil geben, wo ihn einreihen? Er ist nicht gotisch und nicht romanisch; noch viel weniger freilich könnte man ihn antigotisch oder antiromanisch nennen, oder behaupten wollen, dass er sich mit romanischer oder gotischer Architektur nicht vertrage. Man möchte versucht sein, ihn antik-classisch zu nennen, wenn nicht sofort unverkennbare Unterschiede, vor allem ein unendlich reiner und keuscher Zug, gegen diese Benennung Verwahrung einlegten. Man fühlte sich an Aegypten erinnert, und in der That ein Blick in die merkwürdige Kunstwelt des Pharaonenlandes kann manche Fäden des Zusammenhangs und eine gewisse Verwandtschaft entdecken, namentlich im Punkte des reinen, klaren Ebenmasses, der strengen Logik, der statuarischen Ruhe, der grossartigen Ordnung, der wuchtigen Kraft und Majestät, der imponirenden Strengheit. Und doch kann man den Stil mit dem ägyptischen nicht identificiren: dazu ist er zu natürlich und zu belebt. Er berührt sich mit der edelsten Renaissance, insoweit als diese sich mit der echt classischen Kunst berührt. Er participirt an der grossartigen Würde und der liturgischen Feierlichkeit des byzantinischen Stils und am Realismus der modernen Kunst; aber von beiden ist er wieder streng geschieden. Er erscheint als der vollendete Gegensatz und als energischer Protest gegen allen Zopf, alles Launenhafte, Willkürliche, Regellose, Unklare, Taumelnde und Trunkene, gegen alle Sinnlichkeit und allen Naturalismus in der Kunst, und vom byzantinischen Stil scheidet ihn seine Naturwahrheit und tiefinnere Schönheit.
So viel ist also unläugbar richtig, dass diese Kunstschule sich keinem historischen Stil und keiner bestimmten Schule völlig angeschlossen hat. Wenn sie trotzdem mit den ehrwürdigsten und tüchtigsten Stilen, so verschieden sie untereinander sind, etwas gemein hat, so können diese Beziehungen wohl nur die Frucht einer Verwandtschaft bezüglich der tiefsten Principien, der fundamentalsten Lebensfragen sein. Sie werden daher stammen, dass die Beuroner Kunst, ohne das Specifische und Individuelle eines einzelnen Stils sich anzueignen, ohne die Manier irgend einer Schule und Zeit anzunehmen, *sich an das allgemein Giltige, an das im Wechsel der Stile und Wandel der Zeiten constant Bleibende, an die obersten Principien und Grundbedingungen aller wahren Kunst zu halten suchte* und ihre Formenwelt im einzelnen nach den oben dargelegten Rücksichten ausbildete.
Das Princip der *Wahrheit* und *Schönheit* beherrscht jede Kunst, die diesen Namen verdient, jeden Stil, der auf Geltung Anspruch erheben kann. Selbstverständlich ist es auch das oberste Princip des Beuroner Stils, und zwar mit consequentester Voranstellung der Wahrheit und mit Unterordnung, aber bei aller Unterordnung sorgsamer und liebender Pflege der Schönheit. Naturwahrheit strebt auch dieser Stil an, aber er bleibt sich wohl bewusst, dass Naturwahrheit nicht durch photographische Nachbildung der Natur zu erreichen ist, auch nicht durch ärmliche Nachbildung von Modellen. Die Wahrheit ist das Bleibende in der Flucht der Erscheinungen. Nicht dieser oder jener Mensch, mehr oder weniger auch körperlich mit dem Sündenelend behaftet, repräsentirt die Wahrheit in der menschlichen Körperwelt; wenn ich ihn Zug für Zug nachbilde, habe ich noch nicht die Wahrheit, höchstens die Wirklichkeit erreicht. Nicht jede Erscheinung in der Natur, in der in den Wehen liegenden Natur, ist schon Naturwahrheit. Der Künstler muss diese Erscheinungen *wahrnehmen*, denn sie liefern ihm seine Formenwelt, aber er muss sich hüten, sie

ohne weiteres *für die Wahrheit zu nehmen*, er muss sie beobachten und studiren, um durch sie hindurch zu dem zu gelangen, was ihnen als Wahrheit zu Grunde liegt. Naturwahrheit ist das, was den Untergrund und das Wesen aller Einzelerscheinungen bildet, das Gesetz, die Regel, die Norm, die göttliche Idee, durch welche sie beseelt und belebt sind. Darum muss auch jeder Kunststil, welcher *wahrhaft* sich die *Wahrheit* zum Princip gesetzt hat, ideal sein; Realismus und Idealismus schliessen sich bloss dann aus, wenn der Idealismus ein nebelhaft verschwommener, oder wenn der Realismus ein gemein äusserlicher und materialistischer ist. Schönheit strebt dieser Stil an, aber Schönheit in Unterordnung unter die Wahrheit; bei ihm gibt es also kein Tändeln und Spielen mit anmuthigen Formen und Linien; er sucht jene Schönheit, welche bei der Wahrheit wohnt und selbst wahr ist, nicht die verwehenden, veränderlichen, verunreinigten, von der Sünde berührten, von der Leidenschaft durchglühten ephemeren Erscheinungen der Schönheit, sondern die ideale, wesenhafte, reine und sündelose Schönheit. In der altägyptischen, altgriechischen, altclassischen Kunst hatten sich, wie Reminiscenzen aus dem vorsündlichen Leben der Menschheit, ideale Kunstformen erhalten, ein Idealstil sich aufgebaut, nicht auf Reproduction vergänglicher Gebilde und Erscheinungen der Natur, sondern auf Grundgesetzen der Harmonie und der Schönheit, welche in der Natur walten, eine Kunst, welche nicht Körper von Modellen nachbildete, sondern noch eine gewisse Kenntniss des menschlichen Idealkörpers, seiner Masse und Formen hatte: es lag kein Grund vor, an dieser Kunst achtlos vorüber zu gehen. Noch mehr empfahl sich natürlich das Studium und die Benützung der specifisch christlichen Stile, die erstmals mit heiliger Begeisterung sich an die von der Kirche gestellten Aufgaben machten und Typen von zum Theil universaler Giltigkeit schufen. Was aber die Aneignung ihrer *Formenwelt* anlangte, so war sie geregelt durch das mit aller Strenge festgehaltene Princip der Wahrheit und Schönheit, sowie durch die oben betonten Rücksichten der Strenge, Einfachheit, Sparsamkeit. Verbot sich ein allzu enger Anschluss an den byzantinischen und romanischen Stil deswegen, weil beide in der Malerei weder das Interesse der Wahrheit noch das der Schönheit voll befriedigen, so war eine gewisse Reserve gegenüber dem gotischen und Renaissancestil angezeigt wegen ihrer für die Bedürfnisse unserer Schule oft schon zu weit gehenden Freiheit, besonders im Ornament. Gleichwohl wurde das Gute und Brauchbare nach Möglichkeit diesen Stilformen entliehen, vom romanischen Stil besonders die würdevolle, majestätische Haltung, vom gotischen die kühne und geniale Kraft der Composition.

So glauben wir uns die Entstehung dieses Stiles denken zu sollen. Freilich wird man nun alsbald ein gewisses Wort flüstern, mit welchem man in der That die Beuroner Malerei gekennzeichnet, nach der Meinung mancher gerichtet hat. Das Wort heisst: Eklekticismus. Aber es ist wahrlich hier nicht am Platz. Von Eklekticismus kann doch bloss da die Rede sein, wo principlos Disparates aus verschiedenen Stilen und Schulen zum Amalgam verbunden wird, das eine organische Einheit nicht darstellen kann, eben weil das einigende Princip fehlt. Der Beuroner Stil ist eine festgeschlossene Einheit, ein Organismus, welchen eine Seele von innen heraus bildete und welcher sich vollends ausgestaltete durch Aneignung und Assimilirung dessen, was ihm wesensconform ist. Die Gesetzmässigkeit und strenge Regel der alten Kunst, die ideale Naturwahrheit und Schönheit der hellenischen, der echt christliche Ernst der Kunst der Katakomben und des romanischen Stils, die schöpferische Compositionskraft der Gotik sind hier zur wirklichen Einheit eines Stils verbunden, den man nicht eklektisch, höchstens im gewissen Sinne universal nennen kann. Man muss aufhören, diesen Stil und seine Producte mit dem romanischen oder gotischen Richtscheit zu messen; man muss seine Principien prüfen und untersuchen, inwieweit seine Elemente und Formen mit diesen Principien stimmen, inwieweit sein Schaffen und Bilden mit seinem Wollen sich deckt, und man muss danach das Urtheil sprechen. Wenn jene Principien als berechtigt anzuerkennen sind, so muss man in ihnen auch das einzige Normalmass erkennen, wonach die einzelnen Leistungen zu messen und zu werthen sind. Wahrheit und Schönheit, Würde und Hoheit, Ernst und Strenge, Einfachheit und Sparsamkeit — das sind die Grundprincipien der Beuroner Kunstschule; die Berechtigung jedes einzelnen für sich und ihrer Verbindung zu einem Programm wird nach dem oben Gesagten nicht anfechtbar sein. Die einzige Frage ist also die, ob ihre Stilformen diesen Principien entsprechen. Sind dieselben wahr und ermöglichen sie eine wahre Darstellung der Themate? Vielleicht sind manche nicht geneigt, diese Frage zu bejahen. Wer Naturwahrheit sucht im oben gestreiften, heutzutage herrschenden Sinne, wonach sie lediglich durch Herübernahme und photographische Nachbildung von Erscheinungen der Wirklichkeit erstrebt und erreicht werden kann, wird von diesen Bildern enttäuscht sein und sie vielleicht als unnatürlich bezeichnen. Wer noch an die Möglichkeit und Berechtigung einer Idealisirung der Natur, einer idealen Körperform und Gesichtsbildung unbeschadet der Individualisirung und Charakterisirung glaubt, der wird sich in

der Körperwelt dieser Schule zurechtfinden. Die Gesichter sind nicht von der Gasse und dem Markt des Lebens unverändert übertragen, die Körper nicht vom Modell abgezeichnet, aber beide sind deshalb nicht unnatürlich, naturwidrig, sondern sie stellen sich dar als idealisirte Natur. In der Stellung und Haltung möchte man vielleicht mitunter manches steif finden, dem Moment, dem Affect nicht angemessen. Es wird auch in der That zuzugeben sein, dass in manchen Compositionen, namentlich der ersten Zeit, das Princip des Ernstes und der Ruhe mitunter übermächtig wurde über das Princip der Wahrheit und Natürlichkeit. Wenn aber letzteres absichtlich nie so weit zur Geltung gebracht wird, dass durch die Unruhe des Affectes, durch den Tumult menschlicher Leidenschaften , durch die Hast menschlichen Thuns der beabsichtigte Haupteffect des Bildes beeinträchtigt werden müsste, wenn dem Affect und der Leidenschaft die Zügel nur insoweit freigelassen werden, als für deutliche Schilderung erforderlich ist, so ist das nur zu billigen. Zur wahren Schilderung gehört vor allem scharfe, tüchtige Charakterisirung der Köpfe; ohne sie versteift sich die Kunstsprache ins rein Typische; eine Virtuosität in der Individualisirung und Charakterisirung der Gesichter ist der Beuroner Schule nicht abzusprechen. In ihren Bildern wird auch niemand wahre Schönheit vermissen, eine geistige, verklärte, herzerfreuende, mehr im Wohlklang der ganzen Composition und im seelischen Ausdruck der Gesichter liegende Schönheit. Was den Charakter des Ernstes, der Strenge, der Einfachheit und Sparsamkeit anlangt, so wird hierin auch eher ein Zuviel als ein Zuwenig gefunden werden wollen. Der malerische Stil zeigt sich streng an die Lebensgesetze des Reliefs angeschmiegt; die Composition beschränkt sich auf die nothwendigen Figuren, rechnet mit einem geringen Mass von Raumvertiefung, setzt nach dem Princip des altgriechischen Basreliefs nicht mehr als drei Personen hintereinander, wählt in der Gewandung die einfachsten Motive, verzichtet auf alles, was an Modellirung, Schattirung, Perspective, Hintergrund entbehrlich ist, und arbeitet überhaupt immer mit den denkbar einfachsten Mitteln. Ein Vorzug aber und eine wahrlich nicht nebensächliche Eigenschaft ist den Beuroner Bildern allgemein zuerkannt worden: es sind *religiöse* Bilder im Vollsinn des Wortes, geweiht und gesalbt mit dem Geist wahrer Andacht und Frömmigkeit; sie sprechen unmittelbar und fast unwiderstehlich den religiösen Sinn an, und wie sie aus der Welt des Gebetes kommen, so führen sie in diese Welt ein.
Noch muss ein Wort gesagt werden über die Farbengebung der Schule, welche manchem Auge nicht weniger fremd erscheinen will als ihre Formenwelt. Auch die coloristischen Gesetze sind zum Theil Ausfluss jener Grundideen. Auch hier das Streben nach möglichst monumentalem Charakter; daher eine Vorliebe für die Erdfarben, wegen ihrer Wesensverwandtschaft mit dem Stein der Architektur, wegen des engen Bundes, den sie mit dem Mauerwerk eingehen, wegen ihrer gedämpften, ruhigen Stimmung; nur subsidiär werden beigezogen die Mineralfarben, welche dem Metall näher stehen. Auch hier ferner entsagende Beschränkung auf Flachmalerei. Daher werden die einzelnen Farben mehr in Lokaltönen angelegt und bloss soweit nöthig durch die Gegensätze von Licht und Schatten zersetzt und zertheilt. Dadurch bleibt der Farbe eine machtvolle Wirkung gesichert; ihre ursprüngliche Kraft und Schönheit wird weniger beeinträchtigt, kommt ungebundener zu freier Entfaltung. Aber freilich die coloristische Aufgabe ist damit nicht vereinfacht, sondern sie wird eine sehr discrete und delicate; hier können nicht Farbendissonanzen künstlich und nachträglich mit dem Pinsel ausgeglichen und vertrieben werden — eine Hauptvirtuosität der modernen Maler; hier muss der Künstler sich im Punkt der Farbenharmonie, der richtigen Stimmung der Farben zu einander völlig klar sein. Dass darin Beurons Künstler Meister sind, empfindet jedes normale Auge angesichts ihrer Bilder. Da der Hintergrund principiell auf Staffage verzichtet, wo sie nicht nothwendig ist, so sehen wir ihn meist in Einem dunklen Ton gestrichen und lediglich mit der Aufgabe betraut, dem Wohlklang der Farben sozusagen einen Resonanzboden zu schaffen, ihnen Kraft und Wirkung in die Ferne zu verleihen.
Könnten die vorstehenden Bemerkungen etwas dazu beitragen, ein klareres Verständniss des künstlerischen Schaffens dieser Schule anzubahnen und die landläufigen, doch oft recht widerspruchsvollen Meinungsäusserungen über dieselbe durch verständige Urtheile zu ersetzen, so wäre damit viel gewonnen. Selbstverständlich soll bezüglich der Einzelheiten das Recht der Kritik nicht eingeschränkt werden. Die Schule selbst ist weit entfernt, ihre Werke als gleich vollkommen anzusehen; sie strebt und lernt weiter und hat offenes Ohr für Ausstellungen und Rathschläge; nur bezüglich der Principien wahrt sie unbedingte Treue, und darin hat sie Recht, denn sie kann sich nicht selbst aufgeben.
Im Jahre 1888 trat an die Schule eine neue, grosse Aufgabe heran. Es handelte sich darum, die von Hofbaudirector *von Egle* erbaute, imposante gotische Hallenkirche zu St. Maria in *Stuttgart*, die zweite katholische Stadtpfarrkirche der Residenz, mit Stationenbildern zu versehen. Man ging

mit Recht von der Anschauung aus, dass die Anbringung von eingerahmten Gemälden oder Reliefbildern nothwendig den Eindruck der Innenarchitektur dieser Kirche schädigen müsste, und dass man daher, die Mehrkosten nicht achtend, sein Absehen auf Wandmalerei zu richten habe.
Die Augen der massgebenden Persönlichkeiten, des Herrn *von Egle* und des Herrn Stadtpfarrer und Dekan *Schneider*, wandten sich nach Beuron, und es gelang ihnen, die dortigen Künstler für den genannten Zweck zu gewinnen. Schwierigkeiten bereitete begreiflicherweise die Beschaffung der für das grosse Werk erforderlichen Geldmittel. Aber dieselben minderten sich erheblich, als ein Legat eben zum Zweck der Herstellung eines Kreuzwegs von einer hochgestellten Persönlichkeit dem Stadtpfarrer eingehändigt wurde, und noch mehr, als der unter dem Ehrenpräsidium des Prinzen Hermann zu Sachsen-Weimar stehende Verein für Förderung der Kunst in Stuttgart der Marienkirche in höchst dankenswerther Weise einen sehr namhaften Beitrag für malerische Ausstattung zur Verfügung stellte. Den immer noch grossen Restbetrag mit Hilfe der Freigebigkeit der Gläubigen zusammenzubringen, war das eifrige, mühen- und opferreiche Bestreben des Herrn Dekan Schneider, dem vor allem seine Gemeinde das herrliche Stationenwerk dankt.
Der Auftrag, der an die Malerschule erging, war näherhin der, je sieben Stationen auf zwei unter den Fenstern des Langhauses an der Süd- und Nordwand sich hinziehende breite Wandstreifen in beinahe lebensgrossen Bildern aufzumalen, so dass also die ganze Stationenreihe einen über beide Wände des Langhauses ununterbrochen fortlaufenden Bilderfries darstellt; die einzelnen Compositionen sollten nur durch gemalte Bordüren geschieden werden. Als Technik wurde nicht das eigentliche Fresco gewählt, sondern das Keim'sche Verfahren, bei welchem Wasserfarben benützt und mit Wasserglasbrause nachträglich fixirt werden. Der Untergrund aus feinstem Marmorsand wurde durch Recknagel aus München präparirt. Die Mönche nahmen im Mai 1889 ihre Arbeit in Angriff; um Allerheiligen waren die ersten sieben Stationen fertig. Am 8. November 1889 fand sich der Verwaltungsrath des oben genannten Vereins in der Marienkirche ein, um den ersten Theil des Kreuzwegs zu begutachten und zu übernehmen; das Urtheil der sehr competenten Kunstrichter war ein überaus günstiges, und im Jahresbericht des Vereins wird hervorgehoben, dass die Ausführung der genehmigten Entwürfe durchaus den Erwartungen entsprochen habe. Im Sommer folgenden Jahres wurde die Arbeit wieder aufgenommen, und im Spätherbst war auch die zweite Bilderreihe vollendet, so dass im November 1890 die kirchliche Errichtung des Kreuzwegs vorgenommen werden konnte.
Zur Lösung dieser schönen und grossen Aufgabe hat die Schule ihre ganze Kraft, all ihr Können, Glauben und Beten eingesetzt. Die Bilder der Marienkirche sind unverkennbar das Reifste, was die Schule geschaffen hat; sie verdienen auch unter allen Kreuzwegcompositionen eine ganz besondere Beachtung. Wir hielten es daher durchaus angezeigt, durch eine leistungsfähige und erprobte Firma, durch die Anstalt für Lichtdruck von M. Rommel & Cie. in Stuttgart, phototypische Reproductionen derselben herstellen zu lassen. Auf diese Blätter verweisend, geben wir einen kurzen Commentar zu den einzelnen Compositionen.